

Article

« Céline traduit »

Daniel Vaillancourt

Études littéraires, vol. 18, n° 2, 1985, p. 367-385.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500706ar>

DOI: 10.7202/500706ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

CÉLINE TRADUIT

daniel vaillancourt

À fureter dans le champ des extensions linguistiques qu'un texte développe au cours de son histoire, on se renseigne sur son activité, voire sa mobilité dans le territoire littéraire. Parce que les opérations de transfert d'une langue à l'autre, qui fondent l'acte de traduction, mettent en relief certaines particularités (discursives et culturelles), certains silences, soit tout un champ de possibles « lecturaux ». Dans le traduire, il y a aussi et surtout la lecture : une double lecture, celle du traducteur qui l'inscrit dans un système signifiant singulier (la langue anglaise), et celle, non-inscrite comme telle, d'un lecteur « implicite », c'est-à-dire l'usager potentiel dont on attend qu'il ne lise le texte que dans sa langue. Ainsi, n'oublions pas qu'à l'horizon de cette entreprise il s'agit de comprendre ces différentes instances de réception selon les incidences stratégiques qu'elles ont sur le texte.

La lecture de traductions est une activité particulière, au sens où est déplacé le rapport à un texte original, où est évacué le rapport à l'auteur et à ses entours. Cela permet de scruter, par le jeu de la confrontation, la façon dont le texte a été conduit, repris et amené à un ensemble culturel hétérogène à sa formation. C'est une position qui a pour fantasme la lecture

d'une lecture qui s'est matérialisée. Même si cette lecture est, en un certain sens, inopératoire, il n'en reste pas moins que l'on peut examiner les conséquences discursives d'un certain nombre de déplacements.

Censure et traduction

Commençons, d'entrée de jeu, par évaluer le *stock*, l'ampleur du corpus. Il y eut trois campagnes de traduction en anglais des romans de Céline, dont on sait, au moins pour la première, qu'il en eut une connaissance relativement étendue¹. Elles ont été menées par trois traducteurs anglais et un américain. John P. Marks traduisit dès 1934 et 1938 les deux premiers romans². Puis, dans un deuxième temps, relativement éloigné, est survenue une traduction de *Guignol's Band* (1951) par B. Freshman et J.T. Nile. Enfin l'entreprise la plus considérable vient de Ralph Manheim qui a traduit, depuis 1966, *Mort à crédit* et la trilogie. Il vient récemment de publier le *Voyage*. Ajoutons qu'il existe aussi trois autres textes disponibles en anglais, dont nous ne tiendrons aucunement compte ici. Pour ce qui est de la réception critique des traductions comme telles, et non pas des ouvrages en français lus par des lecteurs anglophones, il existe peu de mentions qui affichent de telles lectures (ce qui est fort compréhensible vu l'*ethos* de la critique littéraire). À ce sujet, on pourra toujours se référer au profil diachronique de la critique célinienne de langue anglaise qu'a esquissé W.K. Buckley³. De même, les écrivains anglais et américains⁴ sur qui l'œuvre de Céline aurait pu exercer une influence, en ne précisant pas l'origine linguistique des textes lus, ne peuvent pas nous éclairer sur le statut des traductions. Enfin, comme pour inciter d'éventuels usagers anglophones à lire Céline en français, il existe un glossaire de mots céliniens, qui répertorie les termes argotiques et les néologismes, en donnant des équivalents anglais tout en signalant quelques occurrences.

Comme l'indique Buckley, l'accueil et la diffusion des ouvrages de Céline ne furent pas très grands :

In America, however, in the 40's and 50's, the power of his early works was first felt by American novelists and poets, as well as a handful of thinkers⁵.

On peut d'ailleurs en trouver trace dans une lettre de Céline à Denoël, concernant les ventes du *Voyage*⁶. Les raisons qui

peuvent entourer l'échec ou le succès d'un roman sont nombreuses. Elles peuvent s'étendre du chauvinisme d'un public cible aux erreurs de marketing. Pour le cas qui nous occupe, on peut chercher des réponses du côté des traductions. À savoir dans ce qui ne se rend pas, n'aboutit pas, ne passe pas. Comme si les conduits d'une langue à l'autre rendaient difficile la possibilité d'un travail sur le texte, mettaient en danger l'accès à un tel travail. D'une langue à l'autre, le capital en action perd sa valeur et peut aller jusqu'à susciter une perte d'intérêts. N'est-ce là qu'une question de langue ? Les modes de rejet d'un objet d'une autre culture ne sont-ils pas plus englobants et plus complexes ?

Tout en ne niant pas un seuil de problèmes qui portent sur la langue (puisque l'ensemble des œuvres se construisent en regard d'un travail sur elle), nous nous attarderons ici à ce qui ne se rend manifestement pas, à l'action de la censure qui échancre le texte. Censure explicite qui se laisse lire dans les blancs de *Mort à crédit*, ou dans les ajouts graphiques de *Guignol's Band*. Ou, censure implicite qui subsiste dans le *Journey* de Marks et, à nouveau, dans *Guignol's Band*. Ce sont deux types de censure qui n'impliquent pas les mêmes modifications, les mêmes stratégies de suppression. Soit, d'une part, une censure cousue de fil blanc qui s'exprime comme telle, revendiquant son statut actif sur le texte, et d'autre part, une censure subtile, tramée à même le texte, dont le lecteur (en position synoptique) ne peut pas vérifier la source d'émergence (autocensure du traducteur ? reformulation de l'éditeur ?).

Sur le plan du marché littéraire, traduire des blancs ou en produire de nouveaux est une activité à double tranchant : populariser l'événement et attirer (par effet contraire) des consommateurs, ou suturer les passages disloqués et rendre le texte moins intelligible. C'est probablement la peur de la première éventualité qui fait qu'aujourd'hui la censure musclée n'existe que dans les pays où l'apparat du muscle est pris au jeu de l'exhibition. Admettons que la conjoncture se présentait différemment dans les années 30. À preuve, la quarantaine de blancs⁷ qui accompagne *Mort à crédit*, dans l'édition de 1936. Ces blancs dans le texte français vont, bien sûr, compliquer le travail (la tâche ?) du traducteur.

Toutefois, quelque quinze ans plus tard, *Guignol's Band*, édition britannique, allait subir un sort semblable. On y retrouve pas moins de 85 ratures (entendons ici rature comme variante graphique du blanc) qui sont de diverses espèces, la logique du censeur fluctuant selon la dimension de la « faute » scripturale. On peut les regrouper en deux classes, celles qui fonctionnent à la pièce et celles qui fonctionnent au syntagme. Dans le cas des premières, soit qu'on ne place que la première lettre, soit qu'on indique par tirets la présence des mots « impubliables ». Ce qui nous semble curieux est que la plupart des termes dont on a cette première lettre sont d'ordre scatologique. « Pisser, merde, chier, foireuse/Pissed, shit, shitty » (pour ce dernier, le censeur a cru bon d'ajouter à la lettre initiale, la lettre terminale : s----y). Comme si le couperet n'agissait qu'en partie, pour laisser au lecteur le bénéfice de se le dire, de le deviner, sans que la merde vienne maculer l'albionne page. On ne peut que s'étonner de cette attitude qui, en fin de compte, redonne au « merde alors » (expression usitée d'un parler européen) ses lettres de créance. Le deuxième type de rature à la pièce s'occupe de tout ce qui est de l'ordre du nom propre institutionnel (hôpitaux, journaux londoniens) de façon à prévenir toutes les marques de libelle diffamatoire potentielle. Ne voilà-t-il pas une conception du texte fictif qui sature de référentialité un univers pourtant clos sur lui-même, où les virtualités d'un monde possible sont circonscrites et renforcées par une éventuelle « exégèse » juridique. À ce propos, écrivait A. Glucksmann :

Il faut rappeler que dans les analyses faites au niveau de l'acte de censure, le danger n'est pas senti dans l'imaginaire pris en lui-même, mais dans la confusion de deux ordres [réel/imaginaire] ⁸.

Enfin, la deuxième classe de ratures opère sur des syntagmes plus longs. Les ratures agissent surtout sur ce qui est considéré comme obscène (organes génitaux, préliminaires copulatoires, exhibitionnisme). Ici encore, le censeur choisit arbitrairement de rayer plus souvent (pour ne pas dire la plupart du temps) les expressions et les séquences qui mettent en scène le corps masculin (« bourses, couilles, lunes »). Même un énoncé anodin comme « il se déculotte » (p.108) ou son inverse « il se reculotte » (p.109) est mis aux fers. Précisons que ces énoncés n'encadrent pas une scène copulatoire. On peut questionner le genre de conséquences que ces ruptures peuvent avoir sur l'acte de réception. À certains moments, elles mettent en péril

l'intelligibilité même du récit. Lisons le passage suivant (ou plutôt ce qu'il en reste) :

Look ! Look ! says Cascade... Look ! You're not the only one with a !.
! Some idea !
! !... That it's tattooed on buttocks (p. 76)

Comment compléter le « a » ? À quoi rattacher « some idea ! » ? Que faire des points d'exclamation ? En outre, quelques lignes après, la fermeture de la séquence est censurée. Sur le plan de la logique de la fiction, il s'agit d'une scène qui ne s'ouvre ni ne se ferme jamais. Le lecteur, pratiquement, n'a pour seul recours que le texte français que voici :

Regarde ! Regarde ! qu'il fait Cascade... Regarde !... Y a pas que toi qu'as des belles miches !...

Il se déculotte !... Une idée... Il baisse tout son froc, qu'on y voye bien !... Il nous montre sa lune !... qu'il est tatoué sur les deux fesses ! (p.109)

Il y a peut-être là indice du manque de réception chez les locuteurs unilingues. Comme le signale A. Lefèvre :

As far the study of literature in general is concerned, we should remind ourselves, as the outset, that to all readers who do not know a foreign language well enough to be able to come to terms with works written in them, on the locutionary level and, ideally, also on the illocutionary level, the translation quite simply functions as the original⁹.

Même si ce type de censure a un impact énorme sur la facture du texte, il n'est toutefois pas à imputer exclusivement au traducteur. L'instance de réception qu'est celui-ci est doublée par une autre instance. Cela, en quelque sorte, reste extérieur aux enjeux de la traduction (ce, même si dans le cadre du présent exercice, nous nous devons d'en tenir compte). Par contre, ce n'est pas le cas pour ce que nous avons nommé censure implicite, puisque celle-ci implique des choix et une stratégie pour diffracter la crudité de certains passages. Se rapportant aux mêmes objets refoulés, la censure implicite tente de naturaliser sa place dans le texte. Elle substitue à ce qui fut écrit une deuxième écriture qui efface l'autre en privilégiant la lecture du traducteur, et de la formation sociale dans laquelle il s'intègre. Pour décrire cette opération, A. Lefèvre construit la notion de *réfraction* :

... Refraction, the cultural strategy that becomes operational when a text belonging to another culture is rewritten in such a way as to become acceptable to the patrons, or patronage groups dominating the receiving culture at a certain point in time¹⁰.

Le référent construit dans le texte original doit être médiatisé par une reformulation qui le débarrasse de charges trop investies axiologiquement. Mais outre la paraphrase qui module, il existe une tactique tout aussi efficace : déblayer l'espace fictionnel des unités incriminantes. Cette tactique n'appartient pas à la censure explicite puisqu'elle ne se signe pas typographiquement. Par contre, elle a un effet équivalent : raturer des passages. Il faut distinguer ce qui est de l'ordre d'un effacement, de ce qui semble être le fait d'éditions différentes (par exemple, les multiples éditions de *Mort à crédit* ne sont pas toutes semblables et, faute de précision, on ne sait pas toujours à partir de laquelle le traducteur a travaillé¹¹).

À cette mise à blanc du texte original, on peut trouver des motivations qui relèvent d'une idéologie du récepteur idéalisé¹² (ce fameux lecteur « implicite » par une instance de réception qui dénie son statut). Ainsi dans *Guignol's Band*, deux fragments à propos des Juifs sont effacés :

- (1) **Quel raseur ! Quel guignol ! Quel grossier ! Quel traître ! Quel Juif !**
(p. 373)
What a bore ! What a guignol ! What a slob ! What a traitor ! (p. 5)
- (2) **Y avaient des Juifs plein les chapelles**
Qu'avaient de l'essence plein leurs bidons... (p.20)
The chapel was full of Jews... (p.18)

Dans le premier exemple, l'élimination du terme « Juif » ne modifie pas radicalement la série sauf que cette opération réduit au silence l'antisémitisme. Vouloir expurger une tendance politique qui elle-même a des supports intertextuels et discursifs est en quelque sorte l'équivalent de jouer à l'autruche. C'est priver illégitimement le texte d'un terme qui, par sa position dans l'énoncé, englobe les autres. Les argumentations éthiques ne peuvent endosser une saisie sur un objet de fiction, à moins de croire en des stratégies référentielles axées sur une logique de la vérité. Quand l'antisémitisme est intercalé dans un réseau fictionnel, il se complexifie parce qu'il n'est plus soumis au même régime logique (à valence binaire). Ici, en fait, le terme, peu importe la valeur dénotative qui lui est imputée, désigne un coefficient d'abomination. Quant au deuxième exemple, en supprimant l'énoncé, on supprime un rapport entre Juifs et essence. Un rapport qui a des incidences relationnelles avec « L'enfer ne cuit pas en un jour... il faut de

l'huile et du savoir» (p.20) par le biais d'une liaison synonymique entre «essence» et «huile». On peut ainsi construire la proposition suivante : «Les juifs (essence, huile) et les Francs-Maçons (savoir) peuvent faire cuire l'enfer (la guerre)». Cette lecture, la nôtre, qui consiste à lire une explication historique dans un poème, ne pourrait être réalisée en anglais. Entendons par là qu'il ne s'agit pas d'une extorsion qui usurpe l'ensemble du monde narratif mais, en agissant localement, affadit ce que d'autres ont appelé «le pouvoir de l'horreur». Dès lors, la corrosion étant moins vive, le récit affaiblit son statut polémique non pas en tant que récit, mais en tant que discours appartenant à une formation discursive. Il devient recevable dans le cadre étroit d'une discursivité restreinte par une lecture «thématisante».

Le troisième exemple diffère ; il est d'ailleurs tiré de la traduction du *Voyage* de Marks. Tout un paragraphe saute. Il s'agit d'une scène où Ferdinand, à New York, est assis sur un banc et songe à la France :

Il y a les boyaux. Vous avez vu à la campagne chez-nous jouer le tour du chemineau ? On bourre un vieux porte-monnaie avec les boyaux pourris d'un poulet. Eh bien, un homme moi je vous le dis, c'est tout comme, en plus gros et mobile, et vorace, et puis dedans, un rêve (p.249).

Passage inattendu qui réactualise l'Europe par le biais d'une adresse et disjoint le récit localement. Irruption d'une discursivité en altérité avec ce qui précède et ce qui suit, comme pour permettre une sorte de réflexion philosophique. Il est possible que le traducteur, désarmé devant cet hétérogène, à la fois sur le plan narratif (digression) et sur le plan de la construction du référent culturel (le tour du chemineau ?), ait décidé de le rayer pour ne pas distordre l'ordre du récit. Sauf que dans cet extrait, quatre termes sont en interaction avec l'ensemble de la séquence : boyaux, poulet, porte-monnaie, rêves. La similitudine du fragment est plutôt un raccord entre les rêves que le narrateur évoquait à propos des midinettes et des sandwiches (repris ici par ce sordide porte-monnaie au poulet) et l'arrivée d'un policeman (poulet) qui le poussera à aller aux urinoirs publics et souterrains (boyaux signifiant contextuellement tripes, mais permettant de penser à égouts), faute d'argent (porte-monnaie). En somme, semble se mettre en place une technique où ce qui apparaît rupture, digression,

hypertrophie du dispositif énonciateur, est en fait le raccord entre des séquences. Technique qui sera éprouvée comme telle dans la trilogie. Il n'y a pas de téléologie possible du message dans le champ de la traduction littéraire.

Mais revenons au *rewriting*, aux phénomènes de paraphrase. Les objets incriminés sont tous de l'ordre de la sexualité. Ils sont tirés, à nouveau, du *Voyage* de Marks. La stratégie vise à conserver, sans nommer ou trouver des équivalents univoques en anglais. Dans le premier exemple, cette diversion a pour effet d'infléchir l'énoncé vers un champ discursif existentialiste et métaphysique :

Même à se masturber dans ces cas-là, on n'éprouve ni réconfort, ni distraction (p.256).

Nothing that I could do brought me either comfort or distraction... (p.199)

Faute de pouvoir énoncer clairement « se masturber »¹³, le traducteur a opté pour les points de suspension, qui signalent au lecteur le travail à effectuer sous le couvert du « nothing ». En ayant à l'esprit l'usage ultérieur des signes de ponctuation dans la trilogie, on peut mieux juger des régulations engagées dans le traduire ; une régulation culturelle qui se double d'une régulation syntaxique (utilisation conventionnelle des points de suspension), étrangère au texte original.

Le deuxième exemple fonctionne par suppression et substitution. Il s'agit à nouveau d'une séquence où des personnages¹⁴ se touchent. La stratégie vise à donner l'effet, sans reconstruire chacune des actions posées. Cette logique du sous-entendu, évidemment, euphémise le sexuel. Ce qui est marqué prend une fonction de révélateur des limites et des présupposés d'une culture. Au moyen de cette posture synoptique, nous induisons les valeurs manifestes du lecteur traduisant : il révèle la saisie anthropomorphisante (ça pourrait être des vrais hommes) qu'il a sur le texte.

Au bout d'un petit moment d'affection, je me suis tortillé autour de son ventre comme un vrai asticot d'amour. Vicieux, on se mouillait et remouillait les lèvres pour la conversation des âmes. Avec une main, je lui remontai lentement le long des cuisses cambrées, c'est agréable avec la lanterne par terre parce qu'on peut regarder en même temps les reliefs qui bougent le long de la jambe. C'est une position recommandable. Ah ! il ne faut rien perdre de ces moments-là ! On louche. On est bien récompensé. Quelle impulsion ! Quelle soudaine bonne humeur ! La conversation a repris sur un ton de nouvelle confiance et de

simplicité. On était amis derrière d'abord ! Nous venions d'économiser dix ans (p.486).

After a moment of friendliness, I slithered up against her body. It was fine with the shitting reliefs of the light on her legs. Ah ! Nothing must be missed of moments like that ! One's cock-eyed with excitement. It's worth it every time. What a fillip, what sudden good humour overtakes you ! Conversation began again on a new note of understanding and easiness. We were friends. We had just economized ten long years (p.384).

Il y a une tension entre l'explicite et l'implicite, entre le décrit et le à-inférer. Cela prend son importance à un double niveau : d'une part, pour la suite du récit, dans la scène où Madelon questionne Robinson sur la vie sexuelle de Ferdinand, et d'autre part à cause de la valeur que peut prendre cette conversation des âmes comme exemple d'« anti-héros » (concept de la critique littéraire important en son temps). Quand des renseignements sont narrés, le récit ordonne ce qui suit en l'établissant sur ce qui l'a précédé. Puisqu'ici il y a rature, le lecteur doit opérer une extension sur le texte de façon à réaliser la distinction entre le descriptif et le métaphorique (peut-être que ce régime inférentiel de la lecture produit différents types de réception).

Il y a aussi le double fond fictionnel des termes « asticot » et « se tortiller ». Ils produisent à la fois une description diégétique et un renvoi à l'animalité infectieuse qui est souvent associée à la sexualité humaine par le narrateur. Le « slithered up » rend en infratexte l'animalité (« onduler comme un serpent ») mais ne permet pas le renvoi au vulgaire, au bas (n'oublions pas que la scène se déroule dans un caveau). De la même façon, une lecture non linéaire pourrait permettre d'investir une valeur sexuelle dans le « cock » de « cock-eyed » et le « with excitement » qui correspondrait aux agissements des personnages. Mais en tramant par l'implicite ce qui, au fond, eut pu être dit simplement, le traducteur re-matérise le texte par une dissémination qui fait problème, puisqu'elle n'appelle ni les mêmes métaphores (dans ce cas perte du répugnant), ni les mêmes opérations de lecture.

Enfin, notons l'euphémisation d'une des rares utilisations du mot « pénis », plus souvent nommé polard, queue, etc., dans l'expression « pénis formidable » (p.455) — celui de l'étudiant en médecine rencontré chez Pomone. Cela se métamorphose en « fantastic muscular development » (p.358).

Traduire une langue c'est aussi traduire une culture (Meschonnic). Le dicible français ne peut être pris en charge de la même façon que le dit anglais d'une certaine époque. La preuve en est que par le même canal linguistique, dans un autre temps, ce qui était masqué par une paraphrase et redéfini se dévoile tout en dévoilant les registres d'acceptabilité d'une culture, selon la mouvance des stratégies disponibles.

Traduction et traductibilité

Jusqu'ici nous n'avons pas tenu compte des traductions de Manheim. Autant la première partie était centrée sur ce qui ne se rendait pas (censure explicite) et sur ce qui ne passait pas (censure implicite), autant cette deuxième partie se déplacera vers ce qui s'est passé dans le cas de Manheim. Il est probable que les seuils instaurés par la réfraction culturelle se sont suffisamment décroisonnés pour absorber à l'intérieur de leurs bornes le corpus célinien, version intégrale (si l'on peut dire). Ce qui était distorsion ou extorsion se voit réduit à la simple torsion traduisante, nécessaire à toute opération de transfert.

Pour aborder Manheim, nous le situerons en regard de Marks, selon deux versions d'un même fragment. Nous pivoterons d'un texte à l'autre, de façon à saisir ce qui opère sémantiquement dans chacun des cas :

Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur. (Voyage, p.237)

Understand that it went up in the air, quite straight, that town of theirs. New York is a town standing up. Of course we'd seen plenty of towns in our time, fine ones at that, and famous cities and seaports and all. But at home, dammit, cities lie on their sides along the coast or on a river banks; they lie flat in landscape, awaiting the traveller whereas this American one, she didn't relax at all; she stood there very stiff, not languid in the least, but stiff and forbidding (Journey, Marks, p.184).

Just imagine, that city was standing absolutely erect. New York was a standing city. Of course we'd seen cities, fine ones too, and magnificent seaports. But in our part of the world cities lie along the seacoast or on rivers, they incline on the landscape, awaiting the traveller, while this

American had nothing languid about her, she stood there as stiff as a board, seductive at all, terrifyingly stiff. (*Journey*, Manheim, p.159)

Il s'agit de la scène où Ferdinand se trouve face à New York, lors de son premier contact avec l'Amérique. Confronté à l'autre, Bardamu choisit d'énoncer la logique du Même, soit de positionner la ville américaine par rapport à la ville européenne, selon un paradigme de répulsion/attraction, recoupé par verticalité/horizontalité et la modalisation syntaxique négation/assertion. On peut segmenter les items suivants : « belles, chez nous, couchées, s'allongent, elles attendent/leur ville, debout absolument droite, ne se pâmait pas, se tenait bien raide, pas baisante, raide à faire peur ».

D'une version à l'autre, les réseaux sémantiques ne forment pas les mêmes isotopies. L'une, en accord avec l'isotopie sexuelle « claironnée » par « pas baisante du tout » ; l'autre travaillant un champ sémantique qui s'éloigne de cette isotopie, pour en forger une autre que nous nommerons celle du travail (en ce qui concerne la ville américaine). Comparons les items : « straight up in the air, straight, town of theirs, standing up, didn't relax, stood very... stiff, not languid, stiff and forbidding » et « that city, standing absolutely erect, standing, not languid about her, stood stiff as a board, not seductive, terrifyingly stiff ». Du deuxième regroupement, on peut induire une connotation sexuelle des termes « erect, languid, seductive, terrifyingly », et ce, même s'il n'ont pas une aussi grande force tendancielle qu'en français. Du premier, il y a l'ambiguïté du terme « straight » et l'usage du « languid » qui, cependant, vu le terme français, perd de sa force tendancielle. Par le biais du « relax », la configuration sémantique pivote vers l'occupation du temps, ce qui nous a mené à rapatrier le « straight » du côté du travail, du sérieux, ce qui ne manque pas de nous remettre en selle le vieux paradigme culturel méridional hédoniste/nordique entreprenant.

On peut lire, d'autre part, dans la traduction de Manheim, l'ajout d'une comparaison « stiff as a board ». C'est un débordement sémantique qui, à coup sûr, évoque la verticalité, la minceur, voire même le frigide. Par conséquent, nous devons admettre qu'il y a, ici, un investissement interprétatif qui nous autorise à construire les isotopies et à déterminer la valeur potentielle des termes, à les intercaler dans la trame d'un réseau. C'est la tare méthodologique de l'empirisme en matière

de traduction comparée. Parce qu'en fait nous sommes placés devant les comportements «lecturaux» qui eux-mêmes interprètent et redistribuent, dans un autre lexique, les prix de ces interprétations.

Malgré la différence des registres isotopiques, notons en faveur de Marks (faveur locale, sur un point spécifique) le souci qu'il a eu d'étaler dans la langue-cible l'anaphoricité du terme «ville». Même si l'effet produit (par «that town of theirs») n'est pas isomorphe à l'effet dans la langue-source, il n'en reste pas moins qu'on a voulu indiquer au lecteur une insistance présente dans l'original. L'aspect problématique de cette «reconduction» est que ça ne construit pas pour autant ce que beaucoup de critique ont identifié comme l'oralité célinienne. (Voir par exemple, J. Kristeva : «... toucher au nerf in time, saisir l'émotion par le parler, rendre l'écrit oral, c'est-à-dire contemporain, rapide, obscène.»¹⁵) L'acte de traduire rencontre un nœud d'intraductibilité¹⁶. Et ceci, étonnamment, encore plus dans les deux premiers romans qui, pourtant, sont de factures plus traditionnelles. Il ne peut y avoir d'isomorphie, ou d'équivalence, entre l'allure parlée des textes de Céline et ce qu'elle pourrait être en anglais¹⁷. La «parole» écrite ne dispose pas des mêmes contraintes linguistiques d'une langue à l'autre ; elle ne s'organise pas en fonction des mêmes stratagèmes. Si la laborieuse construction syntaxique, à laquelle est convié le lecteur français, procède par répétition, anaphore et ellipse, il semble apparent que la «parlure» anglaise procède à l'inverse, par dépouillement, simplification, raccourcissement. C'est d'emblée un deuil que doit subir le texte français en risquant ainsi le danger d'une régulation de la phrase.

Prenons un exemple banal qui, dans la genèse du texte, a fait l'objet d'une réécriture, donc d'une réorientation, ici, syntaxique, selon des impératifs stylistiques. Soit «la robe à Mireille» (p.39), dans un manuscrit de *Mort à Crédit*, se transforme en «la robe de Mireille», transcription d'une formule du parler quotidien. Il s'agit d'une construction syntaxique elliptique dont on pourrait tirer la paraphrase «x qui appartient à y». En anglais, il n'y a pas d'autre recours que «Mireille's dress» (p.37). En admettant que le traducteur eût voulu signaler une construction particulière, il aurait eu deux clopinantes possibilités ; «the dress of Mireille» (qui alourdit

et cristallise la formule), ou encore l'énigmatique « the dress to Mireille » (qui pousse à la limite la bonne grammaire et le bon sens). Comme cette deuxième possibilité est irrecevable, on peut se demander jusqu'où le traducteur peut mépriser le recevable d'une langue, grammaticalement parlant, pour rendre un effet textuel ?

Le second exemple concerne l'ablation de la répétition. Répétition, en position de terme, qui surcharge et provoque, comme J. Kristeva l'a montré, une thématization du constituant thématique¹⁸, c'est-à-dire que l'accent se déplace. Ainsi dans l'énoncé, « Ma mère et madame Vitruve, à côté, elles s'inquiétaient... » (p.37), le « elles » produit une information supplémentaire, du type « l'unité des deux femmes » (leur conspiration par rapport à Ferdinand), ou encore implique l'idée d'un statut similaire entre la mère de Ferdinand et la mère de Mireille (une sorte de jeu spéculaire). Bref, ce ne peut être uniquement une question d'oreille. Si on voulait rayer cette répétition, au nom d'une téléologie du message (« c'est inutile, ça n'ajoute rien »), cet argument ne tiendrait plus. Manheim rend cet énoncé par « My mother and Vitruve in the next room were worried... » (p.39). Procédons à l'autopsie : élimination de l'élément anaphorique (qu'on aurait toujours pu rendre par un imprécis « them »), disparition des éléments de ponctuation (rendus inutiles par l'absence d'« elles ») et de « madame » (en ne nommant que le nom, il y a là une amorce d'oralité). En somme, un énoncé où l'ordre n'est en rien chahuté, où un élément est rajouté (le « next room » qui facilite la vraisemblance). On pourrait voir dans cette ablation des conséquences sur le plan de la logique de la fiction, au sens où en anglais les personnages s'inquiètent sans ambages, contrairement au texte français où le « elles » vient modaliser le verbe et décroît sa valeur informationnelle au bénéfice du locuteur (selon les diverses interprétations qu'on peut plaquer sur cette voix) ; comme si le traducteur rendait de façon univoque un des « tons » de cette voix.

Un des reliquats du parler quotidien est l'argot. C'est aussi un problème de taille pour le traducteur, sans parler des néologismes. La stratégie célinienne n'est certes pas de réécrire bêtement un dictionnaire d'argot. Il s'agit plutôt de multiplier pour des référents, en apparence stables, les dénominations, d'accroître le marché des valeurs textuelles. Si

l'usage de « couilles, rouspignolles, burnes », bien sûr, peut être mis en intelligibilité avec le terme « testicule », en même temps chaque utilisation spécifique noue le contexte, déborde le récit et déconcerte le lecteur. Si, pour chacun de ces termes, on retrouve « balls », que devient la valeur de l'opération, la nécessité des appellations différenciées, même si « balls » appartient lui aussi au sous-lexique *slang* ? D'une langue à l'autre, le découpage des variations pour un point lexical ne possède pas le même registre. Le danger qui guette le texte traduit est d'aplanir les connexions auto-référentielles et les micro-récits qui s'installent dans l'utilisation d'une série de termes. Ainsi, la variation « lit, plume, plumard, page, pageot » sous-tend des doubles sens qui peuvent être pris comme un retournement des termes sur l'acte d'écrire. Ils sont tous résolus par le terme « bed », annulant l'autorité d'une lecture qui décrypterait l'auto-référentialité-dimension potentielle de la littérature, entre autres.

Qu'est-ce qui se passe quand un référent *x* est transposé ? La transposition étant un principe reconnu en version littéraire¹⁹, on s'attardera ici sur l'usage métaphorique d'un terme alimentaire, tiré *D'un château l'autre* :

... l'Allemagne 44... sous les bombardements ! et quels ! et à travers les quatre années... de ces bouillabaises de bonshommes, incendies, tanks, bombes (p.13)

La bouillabaisse, mets typiquement français, une soupe aux poissons devons-nous préciser, devient :

... The Germany of 1944... the bombings, and what bombings !... and four years... when they were making goulash out of people... fire, tanks, bombs, and... (p.4)

une goulash, mets typiquement allemand, soupe faite avec du bœuf. Cette marmite un peu spéciale qu'est l'entre-texte des deux objets observés produit deux soupes d'un même feu. Dans l'un des cas, c'est un indice du sujet de l'énonciation, un narrateur français regardant le spectacle de la guerre en Allemagne²⁰. Si c'eût été un narrateur, fictivement allemand, *bouillabaisse* aurait été un indice de reterritorialisation (une sorte d'intercalation exotique), tandis que *goulash* aurait marqué le territoire national du narrateur. Or, quand on introduit « goulash » dans une fiction, selon son acception populaire de soupe « à l'allemande », en misant sur un point d'équivalence (soupe), on évacue l'indice d'énonciation au

profit d'un référent recontextualisé en fonction de la scène. Avoir utilisé le terme « bouillabaisse » (puisqu'on pouvait recourir à son synonyme « fish soup ») eut peut-être trop mis en relief la francité du texte et déporté le lecteur vers un territoire culturel dont il ne connaît rien. Toutefois, il y a aussi l'aspect composite de la bouillabaisse, soit plusieurs sortes de poissons, qui explique l'absence de points d'exclamation entre « bonshommes, incendies, tanks, bombes », comme si tout cela était pris ensemble. Manheim disjoint cet ensemble (par une redistribution des points de suspension) et modifie la métaphore au profit de « people » comme « viande », focalisant sur les corps violentés, décimés. En ce sens, on pourrait lire paragrammatiquement : « gouLASH OUT of PEOPLE ». Dans cette modification de terme, il semble y avoir une double détermination : 1) fictionnelle (élément recontextualisé) 2) signifiante (articulation d'un réseau, aussi ténu soit-il).

Restons à nouveau dans le champ alimentaire ²¹, cette fois-ci, c'est une « gibelotte » qui tourne en « stew meat ». Serait-ce que l'équivalent américain de la gibelotte est le « stew meat », que donc deux cuistots pourraient s'entendre sur les ingrédients mais pas sur l'appellation ? Les problèmes sont plus complexes :

Le grand Permis de vous étripier, vous voler tout, et de vous débiter en gibelotte./ À mes petites affaires!... je vous parlais de menus (p.14)

... the master permit to skin you alive, to steal everything you've got, and sell you for a stew meat./ Back to my triffling affairs... I was talking about menus... (p.5)

L'énoncé en français joue sur deux isotopies, la propriété et la violence corporelle, générées fictionnellement par la juridiction de l'article 75 et la chasse d'une proie. Ainsi, étripier, voler, débiter étalent les isotopies pour aboutir à en faire la synthèse dans le syntagme « débiter en gibelotte », pouvant soit se rattacher au recel d'une gibelotte particulière — entre autres les romans de Céline (dont, en tant que narrateur, il fait souvent écho comme étant volés, « stockés »), soit un corps découpé par le boucher. Le traducteur, faute de trouver une expression équivalente, doit alors choisir la charge sémantique à laquelle correspondra le terme « débiter », selon le commerce ou la boucherie. À première vue, la tendance discursive dominante en français, dû à la préposition « en », est la boucherie (dans son double sens). Inversement, Manheim élit la tendance dominée. Mais, que faire, dès lors, de la gibelotte,

puisque écouler un stock de fricassée n'apparaît pas digne du « master permit ». Par conséquent, la gibelotte devient un étalon d'échange (« for a stew meat »), signifiant le peu de valeurs (en faisant appel à une hiérarchie culinaire). Il réarticule le « you've got ». Mieux, par le jeu d'un infratexte, d'un dérisoire encombrant, il en tire un fusil (trIFLing) qui, somme toute, peut bien être celui qui servait à chasser le lapin. Faute de pouvoir procéder au même rythme que les énoncés en français (la progression décrite plus haut), il élargit sa marge de manœuvre sur un plus grand pan de texte. C'est une casserole, avec des ingrédients différents, qui jusqu'à un certain point, aussi menu soit-il, aide à mieux faire goûter le texte, même s'il fait effraction à la tendance discursive dominante.

Cette question du référent soulève de nombreux problèmes théoriques que nous n'entreprendrons pas d'éclairer ici. Sauf en précisant que les référents, vu notre position d'entre-deux textes, sont des objets construits, à partir du rapport entre les textes selon une lecture qui fait ses avancées par mise en intelligibilité. Dans les exemples précédents, on tentait par le biais d'une pratique culinaire et de son savoir, de voir ce qui circulait d'une culture à l'autre et ce qui était surdéterminé par un dispositif textuel. Une conception plus policée du référent nous interdirait d'utiliser ce terme comme nous l'avons fait. Pour les commodités de l'article, nous ne souscrirons pas à ce point de vue.

Comme la tâche du traducteur, en simplifiant, consiste à jouer avec des tendances, des valeurs, des charges et des référents construits selon des instances de réception, en ayant comme point de départ et de retour le texte original, il arrive souvent qu'il y ait des ajouts ou des réductions de sens. Signalons sommairement un dernier exemple qui prend cette direction. « The city swallows in its old gum » (*Death...*, p. 21), par la polysémie, encourage une lecture déviante de « La ville bouffe ses vieilles gencives » (p.17). Le « gum », de concert, avec le « swallow in », peut difficilement être lu autrement que comme « gomme à mâcher », référent accessible à tout Américain. La possibilité que l'on lise « gum » comme gencive est dominée par l'opérateur verbal. Un examen attentif nous montrerait les enjeux de cette manœuvre, dans le sens d'un glissement d'un irréprésentable (bouffer ses gencives) à une personnification (anthropomorphisme) de la « city ».

Nous concluons en nous soumettant à la loi du genre, soit de laisser le marché ouvert par l'entremise de spéculations. La première et seule grande question sera : est-ce que le corpus Céline, en fin de compte, devient en langue anglaise une écriture traditionnelle ? En prenant en considération les régulations syntaxiques, l'affaiblissement des effets d'oralité, l'évacuation des micro-fictions. En fait, cette question en recouvre d'autres plus troublantes : est-ce qu'on peut traduire un style ? et qu'est-ce alors qu'un style ? Remarquons simplement que toute réponse, affirmative ou négative, nous mène au paradoxe de Du Bellay sur la possibilité en soi de la traduction. Ainsi, pour nous en détourner, notons que poser Manheim en face de Céline s'avère une stratégie velléitaire et qu'il est plus rentable intellectuellement de regarder comment le texte anglais, par sa position en extension, questionne le texte français tout en le modifiant. On peut plus aisément mettre aux oubliettes un certain fétichisme du texte d'origine. Il ne faut pas oublier que si la réception critique s'est développée en Amérique, en ce qui concerne Céline, cela s'est fait presque simultanément aux traductions de Manheim. Il reste maintenant à savoir sur quoi, ou pis sur qui, nous avons été renseigné.

Université du Québec à Montréal

Notes

- ¹ Tilby, M.J. « Céline's letters to his translator », *Times literary supplement* 2, April 1982, pp.385-86.
- ² Se reporter à la bibliographie en fin d'article.
- ³ Buckley, W.K., « English language criticism on LFC: 1935-1983 », *Understanding Céline*, Seattle, Genitron Press, 1984, pp.243-263.
- ⁴ H. Miller, J. Kerouac, A. Ginsberg, E. Pound. Pour au moins trois d'entre eux, il est assez probable qu'ils aient pu le lire en français.
- ⁵ Buckley, W.K., *op. cit.*, p.242.
- ⁶ « Je reçois d'assez mauvaises nouvelles de Boston au sujet du *Voyage* qui se vend assez mal d'après eux ? », « Lettres à Dénœl », *Magazine littéraire*, N° 116.
- ⁷ Malheureusement, nous n'avons pu consulter la traduction de 1938.
- ⁸ Glucksmann, A., « La métacensure », *Communications*, n° 9, Seuil, Paris, p.82.

- ⁹ Lefèvre, A., « Translation and other ways in which one refracts another », *Symposium*, Summer 1984, vol. XXXVIII, n° 2, p.129.
- ¹⁰ Lefèvre, A., *ibid.*
- ¹¹ Cela dit, sur un plan protocolaire, cette absence de précision sur le texte établi dénote un mépris pour le lecteur et relève jusqu'à un certain point du statut mercenaire de la traduction dans le champ littéraire. Une concertation par rapport à l'objet-texte (sa valeur documentaire), telle que l'édition critique semble la développer, permettrait de rendre à l'acte de traduction un statut heuristique que le marché lui refuse.
- ¹² On nous informait de la disparition curieuse d'un chapitre de *Thin man* de D. Hammett. Chapitre qui se composait d'un article de journal retrouvé par le héros et apparaissant tel quel, dont on pouvait faire une lecture allégorique. On l'a effacé en supposant cet « intermède » inutile à la diégèse, habituellement mouvementée, des romans de série noire. La nécessité de se conformer au genre, et à ses implications sur le plan de la réception (ce qui ne trouble pas le lecteur), justifiait l'exclusion.
- ¹³ On en a une contre-preuve dans la traduction de Manheim. « Even masturbation at times like that, provides neither comfort nor entertainment » (*Journey*, p.172).
- ¹⁴ C'est à dessein que nous employons le terme de personnages, vu que le lecteur, pour éprouver les dangers qu'occasionnent les passages, doit dénier la matérialité du texte au bénéfice du récit et des effets de fiction « anthropomorphisants », tissés dans le comme-si d'une lecture « idéalistement » référentielle.
- ¹⁵ Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil « Points », 1980, p.161.
- ¹⁶ On serait donc confronté, avec l'œuvre de Céline, à un cas-limite. Cette notion intransigeante ne peut s'appliquer à un ouvrage dont le travail sur la matérialité signifiante entretient un rapport privilégié avec la langue de telle sorte que l'opération de transfert est quasi-invalidée. Admettons que c'est une notion aussi dangereuse idéologiquement que celle de chef-d'œuvre.
- ¹⁷ Notons qu'il serait intéressant, à cet égard, de refaire le trajet inverse, soit de l'anglais au français, pour certains ouvrages d'Henry Miller, par exemple.
- ¹⁸ Kristeva, J., *op. cit.*, p.228.
- ¹⁹ Sur ce point, on peut lire l'intéressante étude de Claude Romney, « Problèmes culturels de la traduction d'*Alice in Wonderland* en français », *Méta*, XXIX, n° 3, sept. 1984.
- ²⁰ À partir de bouillabaisse, terme français importé dans le cadre d'une scène allemande, on peut lire paragrammatiquement et en écho, Abetz, ambassadeur allemand à Paris, qui réapparaîtra plus loin dans la suite du récit ; on peut imaginer la bouille à Abetz devant cette bouillabaisse de bombes... Comme un renversement fictionnel qui combine plusieurs opérateurs sur une autre scène en extension.
- ²¹ Incidemment, c'est un champ lexical qui travaille beaucoup le début de *D'un château l'autre*, comme si le narrateur nous rappelait la vertu économique du récit qu'il construit. Ajoutons que ça semble poser des problèmes de traduction manifestes, si l'on tient compte que l'on retrouve quelques pages plus loin, en italiques, un « canard aux navets » intact, faisant irruption dans le contexte anglais, signalisant un « pun » difficile d'accès.

BIBLIOGRAPHIE

Traductions en anglais (par ordre chronologique)

Journey to the end of the night, Tr. John P. Marks. Boston, Little, Brown and Co., 1934.

« Hommage to Zola » in *The Literary World: A survey of international letters*, 9, juin 1935.

Mea culpa and The life and work of Semmelweiss, Tr. R.A. Parker, New York, H. Fertig, 1937.

Death on the installment plan, Tr. John P. Marks, Boston, Little, Brown and Co., 1938.

Guignol's Band, Tr. Bernard Freshman and Jack T. Nile, Londres, Vision Press, 1951.

« Excerpts from letters to Milton Hindus » in *Texas Quaterly*, 5: 4, 1962, pp.22-38.

Death on installment plan, Tr. Ralph Manheim, New York, New directions, 1966.

Castle to castle, Tr. Ralph Manheim, New York, Delacorte, 1968.

North, Tr. Ralph Manheim, New York, Delacorte, 1972.

Rigadoon, Tr. Ralph Manheim, New York, Delacorte, 1974.

Journey to the end of the night, Tr. Ralph Manheim, New York, New directions, 1983.

Pour les textes en français, nous avons utilisé la pagination de l'édition Gallimard, coll. Folio.